

Grzegorz Niziolek

Uniwersytet Jagielloński

Fakt teatralny

Abstract

Theatrical fact

The article is an analysis of Tadeusz Różewicz's *Birth Rate* ("the biography of a play") as an "unhappy" performative act that cannot establish a new paradigm of textual performance (as in Ryszard Nycz's reading of Różewicz's text) or epitomize the post-modern breakthrough in the theatre (as in Halina Filipowicz's interpretation). In this case "unhappiness" refers to the singularity of the catastrophe (inability to write and complete a particular play in a particular moment of history for a particular institutional form of theatre) and to the relationship between the poet and the theatre conditioned by the experience of *ressentiment*. Such an interpretation requires as a context not the "wholeness" of Różewicz's literary output but historical and cultural occurrences accompanying the fact of publishing *Birth Rate*. Różewicz undermines the institution of Polish theatre in the late 60s as a vehicle of collective mourning that enabled the audience to oversee the facts which were uneasy for collective memory and hard to work through.

Słowa kluczowe: teatr, dramat, niefortunny performatyw, resentyment, żałoba, jednostkowość

Keywords: theatre, drama, unhappy performative, resentment, mourning, singularity

1.

„Sam fakt realizacji jest dla mnie sprawą drugorzędną. Sprawą najważniejszą jest rozegranie dramatu na papierze. Co będzie z tym robione w teatrze, a nawet kto będzie to robił, nie jest dla mnie sprawą istotną. Chociaż na swój sposób interesuje mnie to również”¹ – mówił Tadeusz Różewicz w rozmowie

¹ K. Puzyna, T. Różewicz, *Wokół dramaturgii otwartej*, „Dialog” 1969, nr 7.

z Konstantym Puzyną w lipcowym numerze „Dialogu” z roku 1969, czyli ponad rok po publikacji *Przyrostu naturalnego* na łamach tego samego czasopisma. Ta wypowiedź potwierdzała niegdysiejszą przenikliwą opinię Katarzyny Rosner, że Różewicz nie potrzebuje teatru: „Sztuki jego nie są więc propozycją nowego teatru – nie dlatego, że łamią te czy inne z jego reguł, lecz że są samowystarczalne, że go po prostu nie potrzebują”².

Opinia tak radykalna była poniekąd uspokajająca, oczyszczająca metodologiczne pole, zamykająca ostatecznie całą twórczość Różewicza w obrębie literatury i światów tekstowych. Oznaczało to, że jego sztuki można analizować jak poematy, a teatr odczytywać wyłącznie w trybie negatywnym lub metaforycznym. Różewicz szedł na rękę swoim znakomitym interpretatorom, bagatelizując i marginalizując własne praktyczne i codzienne związki z teatrem, w niektórych okresach bardzo intensywne przecież i przynoszące zapewne autorowi istotne profity (nie tylko materialne: recepcja teatralna Różewicza miała kolosalny wpływ na ugruntowanie jego pozycji, na wzmocnienie słyszalności jego głosu w przestrzeni społecznej, zwłaszcza że przez kilka pierwszych powojennych dekad teatr w Polsce był potężną i silnie oddziałującą instytucją). Nawet głośną niegdyś teorię zamiennika gatunkowego, sformułowaną przez Kazimierza Wykę w ramach analizy *Przyrostu naturalnego*, tekstu o tak niejasnym statusie rodzajowym i gatunkowym, można odczytać jako gest takiego właśnie wyparcia teatru – jako realnego medium i instytucji – z horyzontu twórczości Różewicza³. Jak pamiętamy, Wyka głosił, że formy dramatyczne przekształcają się w twórczości Różewicza w formy prozatorskie i stopniowo zanikają. Ryszard Nycz w przełomowym dla recepcji Różewicza studium o *Przyroście naturalnym* (znamiennie zatytułowanym *Fakt literacki*), choć rozpoznanie Wyki podważył, ten gest wyparcia teatru ostatecznie, jak mi się zdaje, przypieczętował: najpełniej i najwnikliwiej ujawnił zasady „tekstualnego spektaklu” wytwarzanego przez Różewicza⁴, włączając tym samym *Przyrost naturalny* w tradycję dwudziestowiecznej literatury podejmującej temat dzieła nienapisanego, zwłaszcza tradycję pirandellowską. Cytując Louisa Aragona, wyjaśniał ideę Różewiczowskiego „teatru wewnętrznego”:

[...] moje życie polega na pisaniu. Nie dla teatru, to jest miejsca, które istnieje poza mną, lecz dla mojego teatru we mnie. Gdzie jestem wszystkim, autorem, aktorem, sceną, gdzie nic nikomu nie sprzedaję, jestem moim własnym i jedynym rozmówcą. Niechaj to będzie jasne, że kiedy mówię Teatr, Teatr jest nazwą, którą nadaję wewnętrznemu obszarowi we mnie, gdzie umieszczam swoje kłamstwa i marzenia⁵.

² K. Rosner, *Tadeusz Różewicz i teatr*, „Nowe Książki” 1966, nr 24.

³ K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza* [w]: *idem, Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.

⁴ R. Nycz, *Fakt literacki* [w]: *idem, Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

⁵ L. Aragon, *Teatr/Powieść*, przeł. E. Wende, „Literatura na Świecie” 1977, nr 9. Cyt. za: Ryszard Nycz, *op.cit.*, s. 139.

Z mojej perspektywy ten akurat wątek nie wydaje się aż tak interesujący. Właśnie teatr jako miejsce istniejące „poza mną” (i poza tekstem) będzie tutaj przedmiotem namysłu. Różewicz nie tyle zresztą wpisuje się w pirandellowską tradycję teatru wewnętrznego, ile się od niej w *Przyroście naturalnym* radykalnie odcina. W tym konkretnym przypadku nie przeprowadza „krytyki dramatu”, lecz obserwuje jego śmierć. Jeśli interesuje go zdarzenie wewnętrzne, o którym pisze Aragon, to w odniesieniu do paraliżu zdarzenia w przestrzeni społecznej. Do tego potrzebna jest mu figura teatru, naprowadzająca nie na fenomen podmiotowości, lecz relacji społecznych. W tym sensie teoria zamienika gatunkowego rzeczywiście prowadzi donikąd, kładąc nacisk na ewolucyjność form, podczas gdy kluczowym zdarzeniem w *Przyroście naturalnym* wydaje się właśnie paraliż zdarzenia, postmodernistyczny niepokój związany z samą możliwością pojawienia się zdarzenia, ze zdarzeniowością. Ponieważ takie postawienie sprawy może z kolei zaprowadzić nas ku koncepcjom wzniosłości, należy w tym miejscu postawić kolejny znak ostrzegawczy. Powody tej ostrożności wyjaśnią się, mam nadzieję, w toku dalszych rozważań.

Czy jednak literacka recepcja Różewicza, porządkująca strategię czytania, nie miała charakteru samospełniającej się przepowiedni? Po dekadzie lat sześćdziesiątych – bardzo silnego oddziaływania na teatr, który istniał jednak również „poza nim”, a nie tylko „w nim”, czyli w tekście – kolejne dekady przynosiły osłabienie pozycji Różewicza w teatrze, nawet w okresie gdy powstawały jego wybitne sztuki, grane tak chętnie przez teatry (*Na czworakach*, *Białe małżeństwo*, *Pułapka*). Oczekiwano już wtedy wyłącznie świetnych tekstów do wystawienia, dramatów na temat ważnych problemów społecznych i zarazem sztuk poetyckich, wehikułów kultywowania wieloznaczności i sprzeczności świata, a nie impulsu do przemyślenia instytucjonalnych, estetycznych i etycznych podstaw teatru. Różewicz zdawał się swoją „osobność” nie tylko akceptować, ale wręcz umieszczać w programie swojego działania; niemniej jednak jego związki z teatrem wywoływały w nim dużo negatywnych emocji, których świadectwem są *Języki teatru*, tom rozmów, jakie przeprowadził z nim w połowie lat osiemdziesiątych Kazimierz Braun, umiejętnie manipulujący resentymentem Różewicza w stosunku do teatru⁶. Ten punkt rozminięcia się Różewicza i teatru lokalizowałbym właśnie w momencie publikacji *Przyrostu naturalnego*. Pojawienie się tego tekstu chciałbym odczytać jako znaczący, choć całkowicie przeoczony, fakt teatralny. Różewicz w rozmowie z Puzyną zaznaczył przecież kapryśnie, że obecność jego tekstów w teatrze „na swój sposób” go interesuje⁷.

Można oczywiście perspektywę odwrócić i postawić tezę, że to teatr nie potrafił towarzyszyć Różewiczowi i jego komentatorom w rozpoznawaniu postmodernistycznego przełomu, który domagał się nowych narzędzi poznaw-

⁶ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989.

⁷ M. Fik, cytując wypowiedź Różewicza w artykule, w którym bardzo krytycznie oceniała wpływ autora *Kartoteki* na przemianę współczesnego teatru, pominęła po prostu ostatnie zdanie (M. Fik, *Różewicz a teatr* [w:] *eadem*, *Sezony teatralne*, Warszawa 1977).

czych, zmiany języka artystycznego i afektywnego otwarcia na nieco szersze pole doświadczeń społecznych i tożsamościowych. Także większej gotowości do wchodzenia w konflikt ze wspólnotowymi wyobrażeniami, podtrzymywanymi przy życiu przez teatr z niebывałym zapalem w polu nieświadomości. Zwłaszcza że ta podstępna strategia powojennego polskiego teatru stanie się przedmiotem radykalnej demaskacji w *Przyroście naturalnym*. W „laboratorium nieczystych form” nie prowadzi się bowiem takiej „nieczystej” gry z widzami. Tutaj stawia się tę kwestię otwarcie: „Chwile milczenia w moich sztukach są wypełnione myślami anonimowego mieszkańca wielkiego miasta, anonima żyjącego w metropolii, anonima, którego życie rozwijało się między gigantycznym nekropolem i ciągle rosnącym polis”⁸. Obszar milczenia nie jest nigdy u Różewicza obszarem podstępnie działającego mitu, nie jest uniwersalizowany, metaforyzowany – jest zawsze historyczny, konkretny, zdarzeniowy, a przez to tak nieuchwytny i ujęty w figurę milczenia. Autor *Przyrostu naturalnego* pozostał bowiem wyjątkowo impregnowany na wszelki narcyzm wspólnotowy, któremu ulegali – choćby w trybie krytycznym – najwybitniejsi polscy reżyserzy: Grotowski, Kantor, Swinarski, Wajda.

Katarzyna Rosner miała rację, pisząc, że sztuki Różewicza nie są „propozycją nowego teatru”, nie wiem jednak, czy jej stwierdzenie, że teatru „po prostu nie potrzebują”, ma uniwersalne zastosowanie. W *Przyroście naturalnym* Tadeusz Różewicz dokonuje gestu wyłączenia, a zarazem włączenia teatru w porządek tekstu: uniezależnienia się od teatru (dramat nie powstał) i zarazem jeszcze głębszego uwikłania się weń (choć sztuki teatralnej nie udało się napisać, można powołać ją do życia w czasie prób w teatrze). Jest to oczywiście gatunek gestu już wielokrotnie rozpoznawany w twórczości Różewicza (mający swoje izomorficzne odpowiedniki, w których obiektem „wykluczenia-włączenia” nie musi być koniecznie teatr) i do pewnego stopnia zbanalizowany jako klisza interpretacyjna, wskazująca na aporie i sprzeczności w dziele Różewicza. Ten tryb czytania nie tyle nawet jego tekstów, ile „całego” Różewicza uległ w ostatnich dekadach absolutyzacji. „Różewicz traumatyczny”, „Różewicz postmodernistyczny”, „Różewicz transgresyjny” stał się skomplikowaną siecią intertekstualnych powiązań, dynamizowanych kategoriami niewyraźności, negatywności, sprzeczności. Marginalizacji natomiast uległ przede wszystkim Różewicz jako poeta resentymentu, przeprowadzający swoją zemstę na rzeczywistości, nieprzyzwoicie odsłaniający swoje „niskie” pobudki, rozgrywający swoje partie ze światem za pomocą instytucji, którymi często pogardzał i które ośmieszał w swojej twórczości (choć, moim zdaniem, trudno pogodzić próbę czytania Różewicza w perspektywie postmodernistycznej z chęcią wykluczenia resentymentu). Komentatorzy jego twórczości często podejmowali – *explicite* lub *implicite* – próby rozdzielenia „dobrego” Różewicza od „złego” Różewicza, traumy od resentymentu, transgresji od uszczypliwości. Dramaturgia transgresji, koncepcja traumatycznego śladu, choć stawiały pytanie o aspekt empiryczny ujawniającej się w tekstach

⁸ T. Różewicz, *Sztuki teatralne*, Wrocław 1972, s. 307.

podmiotowości, nakazywały również powrócić zawsze do tekstu: otworzyć i zamknąć jego granice. Postmodernistyczna lektura Różewicza uwalniała go od jego peerelowskiej biografii, uwikłań w konkretne instytucje, pozwalała dziełu wznieść się poza resentymentalne związki z historycznie konkretnym światem. Być może nawet wbrew samemu Różewiczowi, który nigdy nie wykluczał resentymentu z horyzontu własnych dzieł.

Między ruchem włączenia a wyłączenia teatru w *Przyroście naturalnym* pojawia się znaczące przesunięcie: to nie jest ten sam, podwojony gest, dający się ująć w system prostych zaprzeczeń i odwróceń (interpretowanych jako zniszczenie „starego” teatru i otwarcie perspektyw dla „nowego” teatru). Pamiętajmy, że mówiąc o swoim zainteresowaniu teatrem jako miejscem realizacji jego tekstów, Różewicz nie operuje silną opozycją „starego” i „nowego”, „tradycyjnego” i „awangardowego”, ale słabym, wahającym się „chociaż”. Ruchu włączenia i wyłączenia teatru nie daje się więc też opisać narzędziami transgresji – choć być może taki wariant teatru pociągał Różewicza, kiedy pod koniec lat sześćdziesiątych próbował sprowokować Grotowskiego do współpracy. Czy starając się zainteresować go *Przyrostem naturalnym*, chciał ujawnić transgresyjny potencjał tego tekstu? Opublikowany w „Odrze” latem 1969 roku tekst Różewicza o *Apocalypsis cum figuris*⁹ można w ten właśnie sposób odczytać. Pojawia się tutaj bowiem ten sam co w *Przyroście naturalnym* motyw unicestwienia słowa przez organizm teatru: zachłanny, agresywny i destrukcyjny, pożerający i rodzący słowa, ale u Grotowskiego ponadto – tutaj drogi się rozchodzą – ustanawiający „świętokradczą komunie”, połykaną i zwracaną. Pisząc o teatrze Grotowskiego, Różewicz umieszcza słowo „teatr” w cudzysłowie, stawiając równocześnie pytanie: „jakimi środkami można przezwyciężyć ten «teatr»”. Różewicza pasjonuje bowiem matriksowa¹⁰ natura teatru Grotowskiego, który „strawił i przezwyciężył wiele różnych teatrów”. Matriksem jest przecież także *Przyrost naturalny*, który „strawił i przezwyciężył” wiele różnych dramatów. Co ciekawe, Różewicza fascynuje wprawdzie transgresyjny mechanizm teatru Grotowskiego, ale podczas oglądania *Apocalypsis cum figuris* zastanawia się, jak go rozmontować, unieruchomić, sparaliżować. Nie ufa temu rozbuchanemu libidinalnie zdarzeniu, jakim jest spektakl Grotowskiego.

Dlatego projekt współpracy Różewicza z Grotowskim nie mógł się zapewne udać, ale niezrealizowany zamysł być może pozostawił ślad w twórczości obu artystów. Różewicz w sztukach tworzonych w latach siedemdziesiątych

⁹ T. Różewicz, „*Apocalypsis cum figuris*” [w:] idem, *Przygotowanie do wieczoru autor-skiego*, Warszawa 1971.

¹⁰ Pojęcie matriksu rozumiem tutaj zgodnie z koncepcją Jean-François Lyotarda, przedstawioną w *Discours, figure*, jako ten wymiar pola figuralnego, w którym działają „prawa” procesu pierwotnego. Co ciekawe, Lyotard jest skłonny porównywać proces powstawania spektaklu teatralnego do zakłócenia zjawisk sygnifikacji, jakie zachodzą podczas pracy marzenia sennego. Różewicz w *Przyroście naturalnym* „uśmierca” dramat i wszelkie tradycyjne procedury jego scenicznej interpretacji, największe nadzieje wiążąc z nieprzewidywalnością samego procesu prób teatralnych.

zapisał mechanizmy i doświadczenia transgresji (zwłaszcza w *Białym małżeństwie* i *Do piachu*). Grotowski zaś, inicjując na początku lat siedemdziesiątych szeroko zakrojony projekt „kultury czynnej”, przemyślał i przeformułował pytania o milczenie anonimowych mieszkańców wielkich miast stawiane przez Różewicza w *Przyroście naturalnym*, przeczuwając obecność w tym obszarze milczenia zaniedbanych i niemożliwych do zrealizowania w obrębie istniejących instytucji (także teatrów i Kościołów) doświadczeń społecznych.

Należałoby przede wszystkim założyć, że samo pojęcie teatru nie jest jednorodne i semantycznie ustabilizowane w tekście Różewicza. I niekoniecznie tylko w sensie takim, że teatr odrzucony przez Różewicza nie jest, prawem oczywistości, teatrem przez niego projektowanym. Jeśli istnieje tutaj związek między negacją a afirmacją, to jest on raczej wytwarzany przez figury wyparcia niż opozycji. Mechanizm wyparcia pozwala ujawnić iluzoryczność zaprzeczenia: negacja potwierdza, a nie wyklucza; wskazuje, a nie zrywa więzi; ujawnia, a nie ukrywa, podważa wszelką binarność. W znanych mi analizach *Przyrostu naturalnego* pojawia się tendencja, aby stabilizować pojęcie „teatru”, nie komplikować w tym punkcie tekstu, który i tak dostarcza wielu problemów przy lekturze, a wręcz odbiera dostępne badaczom narzędzia interpretacji. Stąd „teatr” jawi się albo jako „happening” (Kazimierz Wyka), albo w postaci nowego postmodernistycznego paradygmatu, „laboratorium form nieczystych” (Halina Filipowicz¹¹), albo jako model „tekstualnego spektaklu” (Ryszard Nycz). Nie zamierzam z tymi ujęciami polemizować ani ich podważać. Wprost przeciwnie: uważam je za istotne i ujawniające matriksową naturę *Przyrostu naturalnego*, w którym zasada „albo-albo” nie odróżnia się od zasady „i-i”. W takim też sensie zasada ta staje się zasadą nieświadomości, która niestrudzenie wprowadza napięcie między historyczną, symboliczną i dosłowną lekturą każdego tekstu.

Mechanizm wyparcia niszczy tradycyjne struktury symboliczne, stabilne kulturowe konteksty odczytywania znaków, dokonuje w nich rujnujących przemieszczeń, zakłóca relacje między symbolicznym a historycznym trybem lektury. Teatr, który wyłania się w *Przyroście naturalnym*, nie jest żadnym „nowym” teatrem, lecz teatrem pozbawionym – w akcie utopijnie działającego resentymentu – swych instytucjonalnych i ideologicznych ram, pozwalających klasyfikować artystyczne gesty jako „tradycyjne” lub „nowatorskie”, „romantyczne” lub „szydercze”.

Przyrost naturalny był odczytywany jako archimedesowy punkt twórczości Różewicza, pozwalający uchwycić „całość” jego twórczości – przede wszystkim w kategoriach strategii tekstualnych i ich przemian, niejako systemowo wpisanych w Różewiczowską poetykę. Gdyby jednak pojęciu „całości” przeciwstawić nie tyle pojęcie „fragmentu”, ile „jednostkowości”, czy tryb lektury *Przyrostu naturalnego* uległby zmianie? Czy udałoby się wymknąć dialektyce, która nie pozwala odczytywać utworów Różewicza poza jakimkol-

¹¹ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000.

wiek innym układem odniesienia niż „twórczość Różewicza” lub kontekstem całkowicie stekstualizowanych „diagnoz Różewicza”? Pojęcie jednostkowości przesunąłbym w stronę kategorii zdarzenia, a nie podmiotowości, w stronę zakłócenia procesu kulturowego, a nie ustanawiania jego nowych paradygmatów. Zdaję sobie sprawę, że tego rodzaju ujęcia już się pojawiały – w innym jednak kontekście. Tomasz Kunz, badając zjawisko podmiotowości w twórczości Różewicza, zaproponował inspirujące przesunięcie perspektywy: od instytucji do zdarzenia, od pozycji do sytuacji¹². Rezultatem jest odczytanie tekstu poetyckiego jako quasi-dramatu, komplikującego z racji swej wielopodmiotowości procedury komunikacji literackiej. Zaproponowana przez Kunza dynamika przemieszczenia świetnie nadałaby się także do analizy *Przyrostu naturalnego*, prowadziłoby to jednak po raz kolejny do uznania izomorfizmu tekstów Różewicza (rozgrywających wciąż ten sam spektakl, mimo swojej hybrydowości gatunkowej i rodzajowej) oraz do potraktowania po raz kolejny teatru wyłącznie jako modelu tekstualnej gry.

Jeśli przyjąć definicję Dereka Attridge’a, że „zdarzenie jednostkowości” polega w przypadku dzieła literackiego na przekroczeniu „możliwości zaprogramowanych wcześniej kulturowych norm, znanych jej członkom i pozwalających im rozumieć większość wytworów kultury”¹³, należałoby uznać *Przyrost naturalny* za idealną realizację tak rozumianej „jednostkowości”. Tego rodzaju zdarzeniowość implikuje sytuację konfliktu. Ryszard Nycz, analizując *Przyrost naturalny*, komentował równolegle interpretację tego tekstu zaproponowaną wcześniej przez Kazimierza Wykę: tylko tekst w procesie lektury, która odkrywa nieuchwytność i niestabilność przedmiotu swojej uwagi, może być uznany za fakt literacki. Analizie więc podlega nie tyle dzieło samo w sobie, ile otwarta sytuacja odczytywania go, sytuacja metodologicznego zamętu, jakie ono wywołało. Wyka jako badacz tekstu Różewicza został zmuszony przez sam tekst do podważenia własnych założeń teoretycznych: „Przedstawiona przez Wykę interpretacja pokazuje z całą dobitnością, jak w procesie pisania ulegają przekształceniu przyjęte przeświadczenia i koncepty badawcze, a wygląd przedmiotu wymyka się i zmienia w procesie lektury”¹⁴. Tego rodzaju „porażka interpretacyjna” okazuje się więc w gruncie rzeczy otwarciem nowych możliwości, kończy się zatem pozytywnie: nowatorski charakter dzieła wymusza innowacyjność lektury; niewystarczalność istniejących pojęć i paradygmatów teoretycznych, pozwalających badać zjawiska literackie, umożliwia nie tyle przemyślenie i zastosowanie nowych pojęć, ile inspiruje i zachęca do zmiany układu współrzędnych, która to zmiana zmusza z kolei do przemyślenia na nowo tak fundamentalnych kategorii, jak „autor”, „dzieło”, „interpretacja”. W podobny sposób Derek Attridge postrzega oddziaływanie „zdarzenia jednostkowości”, które zazwyczaj ma w sobie coś optymistyczne-

¹² T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.

¹³ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 96.

¹⁴ R. Nycz, *op.cit.*, s. 139.

go: ustanawia ruch, wiąże teraźniejszość z przeszłością, rozbija nawyki, wyczula na różnicę a nie podobieństwo, staje się koniec końców doświadczeniem etycznym, a nie tylko estetycznym. Pod tego rodzaju narracją teoretycznoliteracką snutą wokół „zdarzenia jednostkowości”, kryje się jednak, mówiąc w grubym uproszczeniu, optymistyczny model dramatu społecznego w ujęciu Victora Turnera, który operuje dialektyką sprzecznych racji i sytuacją przewyciężenia kryzysu – bez względu na to, jak duży nacisk położymy na retorykę aporii, pęknięcia i nieciągłości, której domaga się postmodernistyczny Różewicz. Zwłaszcza że stał się on tak potężną figurą kulturową, że naprawdę trudno przy omawianiu jego dzieł wykluczyć ujęcia całościowe, syntetyczne i tożsamościowe oraz zapanować nad chęcią przyznawania mu *a priori* kulturowej skuteczności.

Andrzej Skrendo, analizując procedurę ciągłych rekontekstualizacji, którą stosuje Różewicz wobec swoich wierszy (poprzez umieszczanie ich w różnych konstelacjach w kolejnych tomach, poprawianie i przepisywanie), polemizuje ze stanowiskiem Mariana Stali, który w następujący sposób formułuje zamysł poety: „możecie się cofnąć do moich dawnych wierszy, wszędzie znajdziecie tę samą sygnaturę, to samo centralne zamierzenie – zbudowanie poezji po zagładzie wartości”. Skrendo proponuje inaczej uchwycić intencję Różewicza:

W moich wierszach nie ma żadnego centralnego zamierzenia, są one w ciągłym ruchu... Między moimi utworami dochodzi do negocjacji sensu, w tych negocjacjach nadają sobie one wciąż nowe znaczenia, wchodzą w różne relacje i opozycje... Dlatego powiadam, że to one – nie ja – filozofują... Także o mnie¹⁵.

Stala nie przesądza jednak w cytowanym wcześniej fragmencie, w jaki sposób owa sygnatura się zapisuje, nie musi ona też być sprzeczna z zasadą negocjacji sensu, za którą optuje Skrendo. Obie propozycje odczytania Różewiczowskich gestów rekontekstualizacji zakładają jednak istnienie jakiejś całości: rozległego, ale zamkniętego zbioru tekstów. Zresztą i sam Skrendo nie może się do końca uwolnić od presji traktowania twórczości Różewicza jako całości zorganizowanej wokół silnego, autorytarnego przekazu: chociażby wtedy, gdy konstatuje, że bohater *Śmierci w starych dekoracjach* „wyraża tak dużo przeświadczeń, pod którymi mógłby się podpisać sam Różewicz jako autor wierszy i prozy”¹⁶. Nie wskazuje też na konkretne, historyczne i kulturowe, warunki tych negocjacji.

Czytając *Przyrost naturalny* w perspektywie „całości” zwanej twórczością Tadeusza Różewicza, możemy zgodzić się bez wahania, że „zdarzenie jednostkowości” zostało dialektycznie dopełnione, spełniło pokładaną w nim nadzieję: tekst otworzył innowacyjne perspektywy lektury, wprowadził nowe pojęcia i paradygmaty, pozwolił umiejscowić dzieło Różewicza w polu krytycznie odczytywanego postmodernizmu. Dość przywołać takie teksty jak *Problem zamiennika gatunkowego* Kazimierza Wyki, *Nieczyste formy* Różewicza To-

¹⁵ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 147–148.

¹⁶ *Ibidem*, s. 170.

masza Burka¹⁷, *Fakt literacki* Ryszarda Nycza, *Tadeusza Różewicza trylogię postmodernistyczną* Haliny Filipowicz¹⁸, książkę Andrzeja Skrendy *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Jeśli jednak punktem odniesienia uczynimy inną „całość” – czyli „teatr” – będziemy mieć do czynienia z sytuacją zaskakująco odmienną. Nie mamy już wtedy pewności, że „zanegowane konwencje” stają się podstawą porozumienia. Wprost przeciwnie: Różewicz zdaje się zmierzać w *Przyroście naturalnym* do zerwania z tego rodzaju modelem komunikacji. Trzeba jednak w tym miejscu założyć, że teatr nie jest tylko tekstualnym konstruktem, autorskim projektem, modelem polimorficznej podmiotowości. Należy uznać teatr nie tyle za model pozwalający uchwycić w dynamicznych relacjach wielorodzajową, wielogatunkową, hybrydyczną twórczość Różewicza jako „całość”, ile właśnie za zdarzenie, w którym owa całość się załamuje, zdradza własną bezsilność, a nawet wycofuje się z zajętych już obszarów. Otwiera się tutaj pole negocjacji sensów i rekontekstualizacji, nad którymi autor już nie może w pełni panować. Choć argumentem o tekstowej naturze swojego teatru – chętnie stosowanym – może usunąć je z pola widzenia.

2.

Przyrost naturalny rozminął się z teatrem, właściwie został przez teatr zignorowany, niezrozumiany, wyłączony z procesów rekontekstualizacji, które Attridge czyni warunkiem „zdarzenia jednostkowości” i którym tyle miejsca poświęcił Andrzej Skrendo w swojej znakomitej książce o Różewiczu. Odrzucony przez teatr *Przyrost naturalny* został na powrót wchłonięty przez „całość”, która go wydała, czyli twórczość Różewicza – tam jego ranga i znaczenie zostały prawidłowo rozpoznane i odczytane, utrwalone i niejako zagwarantowane autorytetem badaczy. Jeśliby natomiast spojrzeć z perspektywy „całości” nazywanej teatrem, to jednostkowość *Przyrostu naturalnego* polegałaby na czymś zupełnie innym: wskazywałaby na libidinalne niepowodzenie, brak przepływu, niemożność włączenia tekstu w ciąg innowacyjnych praktyk reinterpretacyjnych, obcość i właściwie zbędność. I jeśli nawet Halina Filipowicz autorytatywnie stwierdza, że *Przyrost naturalny* „tworzy jedną z najśmielszych kompozycji w teatrze XX wieku”¹⁹, opinia ta musi pozostać w jakimś sensie prywatnym zdaniem badaczki, wskazującym co najwyżej na fakt, że mamy do czynienia – w sensie performatywnym – raczej ze zdarzeniem niefortunnym. To wcale z kolei nie oznacza, że należy odebrać rangę i sens zdarzeniu niewłączenia tekstu Różewicza w obieg teatru. Niefortunność ma swoją wymowę i własną, odmienną niż zdarzenie fortun-

¹⁷ T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczość” 1974, nr 7.

¹⁸ H. Filipowicz, *Tadeusza Różewicza trylogia postmodernistyczna*, przeł. E. Guderian-Czaplińska, „Dialog” 1991, nr 10; jako rozdział książki *Laboratorium form nieczystych* w przedkładzie Tomasza Kunza.

¹⁹ *Ibidem*, s. 91.

ne, dramaturgię. Może ukrywać konflikt, który nie wszedł nigdy w tryby dialektycznego przezwyciężenia. Choć zawsze jest pokusa, aby „niefortunność” w jednym porządku, w tym wypadku teatru, odczytywać jako „fortunność” w innym. Na pewno należy rozważyć też możliwość następującą: gest odrzucenia teatru jest nie tyle artystycznym, modernistycznym gestem zanegowania medium dramatu (jak dzieje się to w twórczości Pirandella), ile postmodernistycznym aktem rozpoznania zdarzeń nieprzepracowanych lub źle przepracowanych, a tym samym usytuowania teatru w polu praktyk genealogicznych: rozpoznających resentyment jako sposób obrony przed kulturą domagającą się udanych aktów żałoby – do tego wątku jeszcze wrócę.

W kwietniowym numerze „Dialogu” z roku 1968 utwór Różewicza został opublikowany między tekstami dramatów a esejami. To usytuowanie między „tekstami dla teatru” a „tekstami o teatrze” nie daje się jednak, moim zdaniem, sproblematyzować jako świadome rozgrywanie przez redakcję czasopisma niejednoznacznego statusu tekstu Różewicza. Należy raczej powiedzieć, że dokonano (być może za zgodą autora) aż nadto oczywistej klasyfikacji gatunkowej i rodzajowej tego tekstu. *Przyrost naturalny* został umieszczony po sztuce Henriego Rousseau *Zemsta rosyjskiej sieroty*, a przed artykułem Wiesława Górnickiego poświęconym współczesnej dramaturgii amerykańskiej. Ponieważ zasadą było zawsze w „Dialogu” drukowanie polskich sztuk przed sztukami tłumaczonymi, należy przyjąć, że tekst Różewicza został uznany jednak za esej i ze względu na rangę autora uhonorowany tak „wysoką” pozycją w spisie treści (jako otwierający część eseistyczną numeru). Mogłoby to świadczyć, że nie rozpoznano wówczas jego niejednoznacznego, nowatorskiego i granicznego statusu. Nie został wzmocniony potencjalnie inspirowany dla teatru impuls tekstu – co mogłoby się stać, gdyby umieszczono go pomiędzy dramatami. Warto dodać jeszcze, że tekst Różewicza ukazał się w burzliwym historycznie czasie, który musiał też odbić się bezpośrednio na pracy redakcji. Kwiecniowy numer „Dialogu”, gdzie opublikowano *Przyrost naturalny*, był ostatnim numerem, w którym jako redaktor naczelny figurował Adam Tarn, zmuszony pod wpływem antysemitkiej kampanii opuścić Polskę. Numer majowy został już podpisany przez zespół redakcyjny.

Oslabienie pozycji *Przyrostu naturalnego* (umieszczenie po stronie eseju) spowodował poniekąd sam autor, wpisując tytuł w cudzysłów („*Przyrost naturalny*”) i sugerując tym samym, że nienapisana sztuka *Przyrost naturalny* jest jedynie tematem opublikowanego na łamach „Dialogu” tekstu²⁰. Ale tylko na łamach „Dialogu” tekst Różewicza ukazał się pod takim tytułem. Dyktansujący cudzysłów znikł, gdy cztery lata po publikacji w „Dialogu” autor zdecydował się włączyć *Przyrost naturalny* do wydanego przez wrocławskie

²⁰ Można też rozważyć propozycję Andrzeja Skrendy innego odczytania cudzysłowu, silnie związanego z Różewiczowską poetyką powtórzenia: „Cudzysłów nie prowadzi od poezji do metapoezji, lecz – na odwrót – mocniej i wyraźniej sytuuje poezję w jej – by tak rzec – historycznej przygodności”. Właśnie w perspektywie „historycznej przygodności” staram się czytać *Przyrost naturalny*.

Ossolineum tomu *Sztuki teatralne. Przyrost naturalny* otwiera w tym wydaniu cykl *Teatr niekonsekwencji*. Była to najwyraźniej próba wzmocnienia rangi tego tekstu, związania go z korpusem tekstów dramatycznych, wpisania w mocniejsze paradygmaty estetyczne, chociażby w tak silny na początku lat siedemdziesiątych nurt sztuki konceptualnej. Próba otwarcia przed tym tekstem perspektywy „nowego życia”. Nie zdecydował się natomiast Różewicz włączyć *Przyrostu naturalnego* do pierwszego wydania *Przygotowania do wieczoru autorskiego* (w roku 1971); chociaż autorska relacja o nienapisanym dramacie świetnie pasowałaby do formuły całego tomu, w którym znalazła się zresztą część utworów z cyklu *Teatr niekonsekwencji*. Wniosek jest jeden: w chwili przygotowywania pierwodruku w „Dialogu” sam Różewicz mógł nie być jeszcze pewien statusu własnego tekstu, wybrał rozwiązanie mniej prowokacyjne, przesądając być może o pozbawieniu *Przyrostu naturalnego* silniejszego wpływu na polski teatr, który na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przechodził dość radykalne przeobrażenie.

Rok po publikacji *Przyrostu naturalnego* ukazuje się w „Dialogu” rozmowa Konstantego Puzyny z Różewiczem pod tytułem *Wokół dramaturgii otwartej*. Z tej rozmowy wynika, że Różewicz wiązał jednak z *Przyrostem naturalnym* pewne nadzieje, które jak na razie nie zostały przez teatr spełnione. Wyrażnie wskazuje na możliwość traktowania *Przyrostu naturalnego* jako sztuki teatralnej: „Chciałbym, żeby zrealizowano ją na podstawie tego projektu. Byłoby to dla mnie o wiele ciekawsze, niż realizacja tejże koncepcji poprzez napisanie odpowiedniego tekstu”²¹. Puzyna wydaje się zaskoczony taką możliwością, mówi o *Przyroście naturalnym* jako artykule, w którym autor tylko „zreferował” niezrealizowany projekt. Pyta więc wprost: „A więc trzeba by traktować ten artykuł [podkreślenie – G.N.] jako projekt scenariusza dla reżysera?”. Różewicz odpowiada jednoznacznie: „Tak, o tym właśnie projekcie rozmawiałem z Jerzym Grotowskim. Myśleliśmy o ewentualnej współpracy przy takiej realizacji”. Widać więc, iż wygłoszoną wcześniej przez Różewicza w tej samej rozmowie deklarację, że teatr jest mu właściwie obojętny i że nie przywiązuje żadnej wagi do tego, kto zajmuje się w teatrze jego tekstami, należy traktować w trybie warunkowym, dopuszczającym wyjątki i odstępstwa. Puzyna dopytuje się więc o możliwy kierunek takiej pracy: „Czy miałby to być utwór pantomimiczny, czy jednak rozpisany na dialogi?”. Odpowiedź Różewicza jest dłuższa i wymaga uwagi. Po pierwsze potwierdza się, że autor nie ma ochoty „dokończyć” *Przyrostu naturalnego* i nie jest jego intencją zrealizowanie wspólnie z reżyserem zarzuconego pomysłu napisania dramatu: „Dialogi są tam dla mnie sprawą drugorzędną”. Odpowiadając na pytanie Puzyny, relacjonuje swoje rozmowy ze studenckim teatrem, który zainteresował się *Przyrostem naturalnym*. Różewicz namawiał studentów, aby tekstów poszukali sami. Miałyby to być jednak teksty gotowe: znalezione i wybrane,

²¹ Wszystkie cytowane w tym i następnym akapicie wypowiedzi Różewicza i Puzyny pochodzą z tego samego źródła: K. Puzyna, T. Różewicz, *Wokół dramaturgii otwartej*, „Dialog” 1969, nr 7.

a nie napisane przez twórców spektaklu. Gdzie w takim razie należy sytuować autorstwo Różewicza w potencjalnym widowisku, gdzie on sam umieszcza w tym nieistniejącym jeszcze dziele swoją autorską sygnaturę? Można wskazać na trzy elementy. Po pierwsze, jest to pomysł związany z „przyrastaniem, rozrastaniem się masy ludzkiej”. Podkreślany jest zwłaszcza fakt „zgniatań, duszenia” gestu i słowa w zacieśniającej się coraz bardziej przestrzeni spektaklu. Po drugie, teksty mają pochodzić z „gazet, broszurek”, czyli mają należeć do mowy silnie zideologizowanej, pozbawionej indywidualnego charakteru, operującej gotowymi formułami, kliszami. Po trzecie wreszcie, ważny jest dla Różewicza układ tekstów („Ale ich układ chciałbym sprawdzić, bo to jest sprawa istotna”).

Można się tylko domyślać, że chodziło Różewiczowi o inicjowanie i częściowe tylko kontrolowanie procesu, w którym mechanizmy destrukcji biorą górę nad wszelkimi zasadami konstrukcji, w którym „literackość” zostaje ostatecznie wymazana z obszaru powstającego dzieła. W sytuacji, gdy dobór tekstów pozostawiony zostaje reżyserowi i aktorom, a akcja sceniczna zorganizowana jest przez prostą zasadę „zgniatań, duszenia”, nawet tak podkreślane znaczenie „układu” tekstów wydaje się raczej próbą regulowania intensywności procesu niż panowania nad sensem. Zasadę kontrapunktu w tej samej rozmowie Różewicz tłumaczy jako „logikę pewnego rytmu wewnętrznego, rzeczy utajonych, przeczuć nawet, intencji...”.

Stosunek Różewicza do teatru jest pełen uników, sprzeczności, nawet urazów. Co więcej, można odnieść wrażenie, że między rozmówcami – Puzyrą i Różewiczem – brak porozumienia, że w gruncie rzeczy mówią odmiennymi językami, inne sensy wkładają w te same pojęcia. Inaczej definiują teatr i inaczej widzą jego sytuację w tamtym czasie²². Nawet jeśli czasami wydaje się, że dzielą ten sam radykalizm. Kiedy Puzyra mówi w pewnym momencie, że „teatr się skończył”, staje się wyrazicielem bliskich mu wówczas kontrkulturowych postaw, które podważyły ustabilizowaną w kulturze europejskiej instytucję teatrów repertuarowych:

Można jeszcze napisać wiele świetnych sztuk, zrobić niejednego dobrego spektakl, można jeszcze wiele lat mieć publiczność – na *Aidzie* też ciągle jest pełno. Ale znaczenie teatru w rozwoju kultury jest coraz bardziej problematyczne. Przestaje być nieodzowny. I nie pomogą nowe sztuki, choćby arcydzieła. Trzeba by znaleźć dla teatru taką – nową – funkcję społeczną, jaką miał kiedyś i jaką utracił. Nową zasadę porozumienia z widzami, która by sprawiła, że znowu stanie się potrzebny.

Puzyra najwyraźniej jest rzecznikiem szerokiego, rewolucyjnego otwarcia libidinalnych przepływów, których miejscem i impulsem może stać się teatr. Różewicz wydaje się natomiast bardzo daleki od idei poszukiwania nowych

²² Choć zwykło się ich uważać za sprzymierzeńców, działających na rzecz głębokich przemian teatru. Rozbieżności wydają się maskowane także przez samych rozmówców, gotowych łagodzić pewne sformułowania, nie podejmować kwestii, które mogłyby doprowadzić do ujawnienia konfliktu.

funkcji społecznych teatru i nowych zasad porozumiewania się z widownią. Teatr traktuje jako narzędzie dystansowania się wobec samego siebie – jako miejsce zakłóconego raczej niż odbudowanego porozumienia z widownią. Czasami lubi do niego chodzić i, jak się wydaje, nie odczuwa w odniesieniu do teatru żadnego poczucia misji. Jeśli pod spodem kryje się resentyment wobec teatru, z którym jako autor dramatów nie może się porozumieć, który psuje mu sztuki i nie rozumie jego idei teatralnych, Różewicz wydaje się taką sytuację akceptować, nawet po cichu wspierać i, co najważniejsze, jakoś z niej korzystać. Na pytanie Puzyny: „Może zbyt wielka jest odległość między tym, co w tej chwili robi teatr zawodowy, a tym, co chciałby pan pokazać czy powiedzieć?”, odpowiada ostrożnie:

Ja bym aż tak ostro nie powiedział, bo na przykład niektóre fragmenty moich przedstawień bardzo mi się podobają. Ale na jakiej zasadzie? Przychodzę do teatru z wielkimi oporami, ale w pewnym momencie przedstawienia – po dziesięciu, a czasem dwudziestu minutach – zaczynam reagować jak widz. Nagle się okazuje, że śmieję się, głośno reaguję, jest to aż tak odległe ode mnie, ta realizacja, że tracę po pewnym czasie zupełnie kontakt z utworem – i bawię się dobrze na własnej sztuce. To jest chyba dowód, że przedstawienie jest szalenie ode mnie odległe.

Bycie widzem w teatrze, a nie jego twórcą czy „odnowicielem”²³, jest dla Różewicza cenniejszym doświadczeniem. Ale doświadczeniem dość paradoksalnym, trochę uwierającym, a nawet, koniec końców, bolesnym. Rozwijając swoją opowieść o tym, jakie niespodzianki sprawia mu teatr, Różewicz wypowiada dość gorzką uwagę pod adresem teatru:

Z tym, że o dziwo, te rzeczy, które w swoich najtajniejszych marzeniach opiszę na papierze, przeważnie mi tych niespodzianek nie sprawiają, są one jakby tymi martwymi momentami, a dość marne, moim zdaniem kawałki zaczynają żyć.

To, co żywe i martwe, jest tutaj definiowane poprzez doświadczenie widza: nie w kategoriach odczytywania sensów, lecz samopoczucia, energetycznego zaangażowania w spektakl, stopnia intensywności przepływu impulsów. Konflikt autora z teatrem nie jest traktowany tutaj jako kolizja sprzecznych artystycznych wizji albo jako sprzeczność między praktyką teatru a utopią tekstu, lecz wyłącznie w perspektywie empirycznego doświadczenia krążenia energii lub jej paraliżu. Kładłbym również duży nacisk na historyczne okoliczności i kulturowy moment, w którym Różewicz traktuje własne doświadczenie teatralne jako stan nieporozumienia, zdystansowania, wyobcowania. Przyglą-

²³ Marta Fik w artykule *Różewicz a teatr* wciąż suponuje Różewiczowi ambicję „odnowienia” teatru i na tej podstawie obnaża niepowodzenie Różewiczowskiego projektu przemiany teatru, najwyraźniej mieszając z sobą postawy obu rozmówców; narracja o „odnowie” teatru należy bowiem do Puzyny, a nie Różewicza. Warto jeszcze dodać, że „niepowodzenie” należy uznać za podstawowy w tym wypadku model doświadczenia teatralnego Różewicza, który powinien stać się głównym przedmiotem zainteresowania – zarówno w swoim projektowanym, jak i rzeczywistym kształcie.

da się podejrzliwie łatwym libidinalnym przepływom („bawię się dobrze na własnej sztuce”), jakie uruchamia teatr, ale konstatuje libidinalną klęskę tam, gdzie napisany tekst ma dla niego szczególne znaczenie („są one jakby martwymi momentami”). *Przyrost naturalny* można uznać za projekt tego rodzaju klęski, próbę radykalnego związania teatru z popędem śmierci. To, co martwe dla teatru (a dla autora szczególnie ważne), zapisuje się w postaci tekstualnego śladu. Podobny projekt zniszczenia libidinalnego przepływu przedstawia przecież Różewicz w swoim tekście o *Apocalypis cum figuris* Grotowskiego, kiedy zastanawia się nad tym, w jaki sposób „przezwyciężyć” Grotowskiego, „unieruchomić” jego teatr, „zatrzymać” jego aktorów. *Przyrost naturalny* można uznać za swoisty protest Różewicza wobec libidinalnych sukcesów teatru, próbę sparaliżowania ich.

3.

Dokładnie rok przed publikacją *Przyrostu naturalnego* ukazuje się na łamach „Dialogu” artykuł Jana Błońskiego *Rozważania na czasie*²⁴. Główna jego część została poświęcona dramatom Różewicza, a tak naprawdę – ich bezlitosnej krytyce. Błoński nie kryje irytacji, rozdrażnienia, wytykając Różewiczowi nieudolność konstrukcyjną dramatów i brak znajomości prawideł dramatycznych i scenicznych. Nie chodzi mu, rzecz jasna, o żaden dogmatyzm reguł, lecz o horyzont wartości, które powinny aktywizować postawy bohaterów, o dialektykę postaw rozumianą jako dynamikę wieloznaczności oraz o wspólnotową żywotność teatru. Trzeba pamiętać, że Błoński jest w tym czasie uważnym widzem teatralnym, i to bynajmniej nie bezstronnym: bliższy jest mu teatr Grotowskiego i Swinarskiego, ich bluźniercza gra z mitami, afektywna wieloznaczność i estetyczna dialektyka odczytywana jako „próba wartości”. Historycznie uwarunkowaną i mocno osadzoną w kontekście teatru polemikę Błońskiego z Różewiczem starano się później „uniwersalizować” i odnosić do „całego” Różewicza, odbierając jej charakter zdarzenia o niepowtarzalnej konfiguracji społecznych i estetycznych napięć.

Tak pisze Błoński o *Akcie przerywanym*:

Jest to – chciałbym streścić jak najwierniej – zabawa w pisanie sztuki: ale zabawa sarkastyczna. Sztuka nie „pozwala” się napisać; zapewne dlatego, że po to, by mogła ruszyć z miejsca, postacie musiałyby uwierzyć w miłość, pracę, w bunt swój czy nienawiść wreszcie, autor zaś w teatr.

Błoński trafia w sedno: sztuki Różewicza nie chcą ruszyć z miejsca, nie chcą ożyć, chcą pozostać martwe. Błoński w swoim zniecierpliwieniu wypowiada najtrafniejsze uwagi o dramaturgii Różewicza lat sześćdziesiątych.

²⁴ J. Błoński, *Rozważania na czasie*, „Dialog” 1967, nr 4.

Jedno tylko wciąż jeszcze roznieca w nim uczucie litości i pragnienie współudziału: cierpienie. Dlatego *Świadkowie* byli sztuką tak przejmującą: ukazywali, że „nasza mała stabilizacja” – nie tylko nasza, oczywiście, wszelka, wszelkie uspokojenie, wszelki konformizm – została zbudowana na krzywdzie, zapomnieniu i obojętności.

Wpisany w dramaty Różewicza paraliż zdarzenia zostaje przez Błońskiego trafnie uchwycony jako niemożność uruchomienia teatru²⁵. Co więcej, Błoński nie stosuje tutaj tekstualnego uniku, pozwalającego uznać dramaty Różewicza po prostu za poematy. Przeczuwa, że teatr nie będzie miał z Różewicza pożytku i nie zamierza autorowi udzielić łatwego rozgrzeszenia. Ciekawi go, choć bardziej irytuje, ten libidinalny paraliż, z jakim eksperymentuje Różewicz w swoich dramatach. Pomyłkę popełnia, odczytując go zbyt jednostronnie i własną jednostronnością projektując na autora: „Potrafi tylko wyłożyć przyczyny, które go paraliżują: określają one sytuację, chętnie powtarzaną w kolejnych wariantach czy rozwinięciach”. Dlatego Błoński przeciwstawia Różewiczowi Becketta:

Wbrew pozorom, zupełnie inaczej jest u Becketta, gdzie umieranie – temat i wątek jedyny irlandzkiego pisarza – łączy się z rozpaczliwym oczekiwaniem czy poszukiwaniem wartości: najwyraźniej w *Czekając na Godota*, ale również później (gdzie wartością miłość, wspomnienie, sens marzony życia).

Paraliż w sztukach Różewicza odczytuje więc wyłącznie jako symptom urazu, nie biorąc pod uwagę takiej możliwości, że paraliż jest tutaj formą świadomego i pożądanego wycofania się z pewnych form libidinalnych przepływów, jakie teatr ujawniał, wspomagał i prowokował w tamtym czasie w życiu społecznym.

Co jednak, zdaniem Błońskiego, najgorsze: dramaty Różewicza stały się wyrazem osobistych resentymentów ich autora, przerzucanych na kulturę, sztukę, tradycję humanizmu: „to Plato winien, że ludzie nie zachowują się jak czyste idee”. Nie zauważa jednak krytyk samozwrotnego mechanizmu resentymentu, którego sam pada ofiarą. Bo jak twierdzi Frederic Jameson: ktoś, kto demaskuje cudzy resentyment, działa pod presją własnego²⁶. Traumatyczne doświadczenie Różewicza przepisuje więc Błoński na „pospolity uraz kombatancki” i tak oto jego trwałość tłumaczy:

²⁵ Podobnie widział to zagadnienie Puzyna, uważany za sprzymierzeńca Różewicza. Tak komentował uwagę poety, że w dramacie *Stara kobieta wysiaduje* wątek fabularny jest „tylko dosztyty, luźno dofastrygowany”: „A czy pan nie sądzi, że to źle? Przecież to akcja, fabuła własnie powinna prowadzić do puchnięcia, rozrastania się baby, albo z tego puchnięcia wynikać. Scenicznie dałoby to wiele większą dynamikę – i sztuce, i roli, Kobiecie. A tak sprawa jest dwutorowa – akcja płynie sobie, a baba puchnie sobie” (K. Puzyna, T. Różewicz, *op.cit.*).

²⁶ F. Jameson, *The Political Unconscious*, Routledge, London–New York 2002, s. 189.

[...] po tym, co przyszło nam przeżyć w lesie, okopach, w obozie, zwyczajne i codzienne życie będzie mdłe, pozorne, niegodne uwagi. Kto raz skosztował alkoholu, nie polubi lemoniady – nawet jeśli alkohol znienawidził.

Napisane w trybie ośmieszającym uwagi odnoszą się do doświadczenia, które długim cieniem położyło się na całym powojniu aż po nasze czasy – do doświadczenia uzależnienia od traumy. To uzależnienie przybierało różne formy, także resentymentalne. Nie zauważył (nie chciał zauważyć?) Błoński, że to właśnie sam Różewicz zaczął ryzykownie w obszarze swoich dramatów ujawniać tkwiący w doświadczeniu traumatycznym resentyment. Więcej nawet: Różewicz wziął go na siebie. Co ciekawe, w pisanych kilka miesięcy później uwagach na temat *Rzeczy listopadowej* Ernesta Brylla²⁷ Błoński nie usłyszy resentymentu pod pseudoromantycznym rynsztunkiem tego dramatu, choć dudni on tam donośnie. Jakby jego wyparcie należało do niekwestionowanych i niedyskutowanych obowiązków kultury.

Bryll, choć bezwstydnie na polskich resentymentach żerował, dostarczał równocześnie estetycznych narzędzi ich maskowania, przepisywania na język polskich mitów. Różewicz wprost przeciwnie: tworzył radykalną mowę resentymentu i nie podejmował z narodowymi mitami gry innej niż jawne i świadomie płaskie szyderstwo (choć tak naprawdę wołał je po prostu wykluczać).

Ceną wyparcia resentymentu będzie wymazanie świeżych, bądź co bądź, doświadczeń historycznych. Tego Błoński nie mógł już oczywiście nie zauważyć, więc pod koniec swojego przychylnego omówienia *Rzeczy listopadowej* konstatuje trzeźwo, że dramat Brylla równie dobrze mógłby zostać napisany po roku 1905. Jest jednak zasadniczo dla Brylla bardziej wyrozumiały niż dla Różewicza. Fakt przeoczenia pewnych wydarzeń przez Brylla wydaje się więc w konsekwencji mniej społecznie szkodliwy niż natrętne rozgrywanie przez Różewicza tego, czego się nie da przeoczyć (a co można ośmieszyć pod nazwą „kombatanckiego urazu”).

Sukcesu scenicznego sztuki Brylla, granej jak Polska długa i szeroka, nie należy jednak traktować jako pomyłki krytyków, nawet tak wybitnych jak Błoński, lecz przede wszystkim jako libidinalny, bezapelacyjny triumf teatru, którego i sam autor nie mógł zapewne przewidzieć. Samobiczowanie się zbiorowości, która przeoczyła jakieś wydarzenia historyczne – oto wzór zbiorowego pragnienia odkrytego dzięki niebywałemu sukcesowi dramatu Brylla. Jednak pod maską pozornego nadmiaru pamięci skrywała się tutaj niepamięć, a poczucie winy (pozbawione w *Rzeczy listopadowej* jakichkolwiek realnych historycznych powodów) przyjmowało postać narcystycznego *grand spectacle*. Potraktujmy zatem libidinalny sukces sztuki Brylla jako punkt wyjścia do rozważenia libidinalnej porażki Różewicza. Zwłaszcza że zarówno *Rzecz listopadowa*, jak i *Przyrost naturalny* operują w punkcie wyjścia tym samym obrazem gigantycznego – w sensie jak najbardziej realnym u Różewicza, a symbolicznym u Brylla – cmentarza. U Różewicza chodzi o konkretne

²⁷ J. Błoński, *Brylla obrachunki z Polską*, „Dialog” 1968, nr 10.

zbrodnie ludobójstwa dokonane na polskich ziemiach, u Brylla o chorobliwe przywiązanie do społecznych rytuałów żałoby. „Akt pierwszy na cmentarzu, jak *Dziady*” – wskazuje Błoński na oczywiste skojarzenia, jakie wywołuje sztuka Brylla. Różewicz, pisząc o „największym cmentarzu w dziejach ludzkości”, dba, aby tego rodzaju skojarzeń nie wywoływać²⁸.

Nie ulega wątpliwości, że Różewicz musiał być świadom (a nawet doświadczyć jako widz) tej libidinalnej żałobnej aktywności polskiego teatru pod koniec lat sześćdziesiątych. Przy czym pod terminem „żałoba” nie należy rozumieć wyłącznie symbolicznych obrzędów, które tak przewrotnie – jak chce Błoński – parafrazuje Bryll, lecz bardziej skomplikowane procesy przezwycięzania traumatycznej przeszłości, a w dalszej perspektywie – zapomnienia o niej. Stąd resentymentalna odpowiedź Błońskiego na resentyment Różewicza. Świadectwem przenikliwości Błońskiego było jednak samo odsłonięcie powiązań dramatów Różewicza z doświadczeniem resentymentu, nawet jeśli fakt ten został przez krytyka tak jednoznacznie osądzony i pozbawiony wszelkiej wartości społecznej, etycznej i artystycznej. A przecież właśnie resentyment pozwalał wprawić w ruch doświadczenie paraliżu: nie tyle go przezwyciężyć i przepracować, ile ujawnić społeczną żywotność tego, co martwe, co opiera się pozytywnej dialektyce przepracowania. Z tego powodu i dramat Brylla – czytany w perspektywie żywotności resentymentu, a nie romantycznego mitu – wart jest dzisiaj lektury. Powstający wówczas projekt przepracowania i tym samym opanowania traumatycznych mechanizmów przeniesienia i powtórzenia, jakim podlegała polska kultura (a zwłaszcza teatr) w latach sześćdziesiątych, miał swoje poważne uzasadnienia polityczne (ideologiczna działalność państwa wykorzystywała potężny społeczny potencjał tych mechanizmów dla swoich celów), ale i wytwarzał własne ideologiczne pułapki oraz zaślepienia. „Pomyłkę” Błońskiego w ocenie dramatów Różewicza i Brylla wśród nich bym właśnie umieszczał. Oba jego przywoływane artykuły, o Różewiczu i Bryllu, są przecież częścią tego rozwijającego się spontanicznie projektu żałoby (charakterystyczne, że interludium na cmentarzu w *Wyszedł z domu* Różewicza nazywa Błoński „arcydziełkiem”, oceniając równocześnie bardzo surowo sam dramat). Bryll mimowolnie sparodiował – niejako *avant la lettre* – gorączkę romantyczną lat siedemdziesiątych, krytycy szybko więc dokonali korekty oceny tego dramatu, pozbywając się wstydliwego już wówczas patronatu Brylla nad zainicjowanym przez środowiska niezależne projektem żałoby i przepracowania²⁹.

Na tym tle projekt uśmiercenia dramatu w *Przyroście naturalnym* („Nie mam już chęci i potrzebnej energii, nie wierzę w potrzebę powołania do życia

²⁸ W krótkim tekście *Cmentarzyk okresu malej stabilizacji*, wskazującym na związki między tematem żałoby a doświadczeniem resentymentu, wszelkie romantyczne skojarzenia związane z obrazem cmentarza zostają całkowicie zerwane (T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 244–247).

²⁹ Por. teksty Stanisława Barańczaka o Bryllu zamieszczone w *Ironii i harmonii*, Warszawa 1973.

tej sztuki”) nabiera ciężaru, a nawet patosu. Czytany w trybie negatywnym – jako porzucony projekt komedii o apokalipsie przyrostu naturalnego – ukrywa w sobie obraz śmierci, wobec którego polskie romantyczne mity żałobne pozostawały najzwyczajniej bezsilne. Obraz stłoczonych w przedziale ludzi, „żywej masy w zamknięciu”, obraz „prerażającej metamorfozy wywołanej brakiem przestrzeni” – najważniejszy obraz ocalony z uśmierconego dramatu – nie należy do porządku żałoby i przepracowania, lecz wyłącznie do porządku traumatycznego powtórzenia albo – co gorsza – nieświadomego pragnienia powtórzenia czegoś, co w historii już zaistniało³⁰. Różewicz nie pokazuje w *Przyroście naturalnym* mieszkańców wielkich miast w libidinalnej ekstazie złej pamięci (jak dzieje się to u Brylla w *Rzeczy listopadowej*), lecz w milczeniu, które jest zarówno figurą autorskiej niewiedzy o kształcie jakiegokolwiek zbiorowego doświadczenia, jak i jedyną właściwie realną pozostałością uśmierconego dramatu. Teatr nie jest więc w *Przyroście naturalnym* tylko metaforą tekstualnego spektaklu, ale zostaje konsekwentnie umieszczony w obszarze Realnego. Relacje z teatrem mają tutaj raczej charakter metonimiczny niż metaforyczny, oznaczają zerwanie nie z jakimś dawnym, przestarzałym modelem teatru, lecz przede wszystkim z teatrem-instytucją, podlegającą zbyt gorliwie libidinalnym żądaniom zbiorowej nieświadomości.

Różewicz genialnie rozmontowuje żałobne paradygmaty polskiego teatru, aktywowane tak mocno pod koniec lat sześćdziesiątych („teatr mnie interesuje jako maszyna, którą chciałbym rozbierać, oglądać” – wyznaje w rozmowie z Puzyną). Po pierwsze, żałobny temat pierwszego zapisu w *Przyroście naturalnym* („ja, mieszkaniac największego cmentarza w dziejach ludzkości”) zostaje rozwinięty w porządku powtórzenia, bez podsuwania czytelnikowi wyraźnego tropu, pozwalającego mu od razu „zobaczyć” w obrazie ludzi stłoczonych w przedziale kolejowym inny obraz: śmierci w komorach gazowych. Głoszone w *Przyroście naturalnym* zerwanie z teatrem – jednorazowe i incydentalne, a nie programowe i systemowe – utrudnia w tym wypadku pracę skojarzenia, ponieważ uwaga czytelnika zostaje skierowana na inny rodzaj negatywności obrazu. Negatywność oznaczona zostaje przez autora przede wszystkim jako fakt niezrealizowania tego obrazu (i *de facto* niemożność zrealizowania go) w teatrze; inna – istotniejsza i lepiej zamaskowana – negatywność naprowadza na zdarzenie zrealizowane w przerażającej pełni w porządku rzeczywistości i historii. Skojarzenie prorokowanej apokalipsy przyrostu naturalnego ze spełnionym horrorem masowej śmierci w komorach gazowych może się więc pojawić tylko na odpowiedzialność czytelnika, bez autorskiego uwierzytelnienia i poza mechanizmami metafory. Pozbawienie czytelnika statusu widza (dramat o przyroście naturalnym nie został napisany i nie może

³⁰ George Steiner przedstawia w podobnej perspektywie mechanizm „postkultury”, która zmaga się zarówno z „gwałtownym wzrostem gęstości zaludnienia”, „presją wzrastającej liczby ludzi”, „duszącą masą anonimowości”, jak i „odruchem przeciwnym” – potrzebą „oczyszczenia terenu”, „ślepą potrzebą [...] zrobienia sobie miejsca” (G. Steiner, *W zamku Sinobrodego*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 60).

zostać zrealizowany w teatrze) pozwala zmienić go w świadka historycznego zdarzenia pozbawionego świadków (obraz może zostać zrealizowany przez teatr, ale wyłącznie w porządku powtórzenia, w polu suponowanej niepamięci i milczenia, a nie reprezentacji i społecznie ukonstytuowanej świadomości historycznej). Wzajemne wykluczenia uruchomione przez Różewicza między teatrem a tekstem pozwalają taką właśnie figurę niemożliwego świadka ustanowić (jej wcieleniem jest zarówno Jim z powieści Conrada, przywołany przez Różewicza w finale *Przyrostu naturalnego*, jak i przemawiający w tym fragmencie Marlow, narrator i świadek zawstydzającego zdarzenia w sądzie). Nieobecność teatru – porzuconego, choć wciąż potencjalnego medium – staje się więc przesłoną innej nieobecności i otwarciem pola dla nieznanymi afektów. Na podtrzymaniu tej metonimicznej relacji między tekstem, teatrem i rzeczywistością bardzo Różewiczowi zależy.

Chciałbym odczytać *Przyrost naturalny* jako odpowiedź Różewicza na tekst Błońskiego. Nie chodzi o subiektywną intencję polemiczną (tej nie jestem przecież w stanie udowodnić), lecz o historyczny porządek tekstów, drukowanych na łamach najważniejszego w tej części Europy miesięcznika poświęconego teatrowi i dramatowi. O dialog tekstów, a nie autorów. O niepowtarzalną konstelację afektów i postaw. Odpowiedź zawarta w *Przyroście naturalnym* jest bardzo precyzyjna, głęboko przemyślana. Przede wszystkim wynika z niej, że resentyment „anonima, którego życie rozwijało się między gigantycznym nekropolem a ciągle rosnącym polis”, nie powinien być wpisywany w uniwersalistyczne porządki i mity (wtedy dopiero naprawdę staje się szkodliwy), lecz rozpoznawany w porządku genealogicznym (kultura ma również swoje „płytsze” zakorzenienia, których nie należy sprowadzać wyłącznie do dezawuuującego „kombatanckiego urazu”). Różewicz pozbawia teatr porządkującą narracji (w postaci dramatu jako dialektycznej i ideologicznej maszyny racji, pragnień i wieloznaczności), tak jak milczenie anonima pozbawia ustabilizowanych ram zbiorowej pamięci. Każde przemysłu teatr jako zdarzenie przekazywania doświadczenia, a nie miejsce praktykowania obronnych mechanizmów wspólnotowych (nawet „świętokradcza komunia” w przedstawieniu Grotowskiego do nich należy). Nie dokonuje mediacji między zdarzeniem a strukturą, lecz je gwałtownie zrywa. Dlatego „płytsze” i historycznie jednorazowe doświadczenia dają się wspólnie ująć jedynie za pomocą kategorii milczenia. Milczenie nie oznacza tutaj jednak żadnej „tajemnicy”, nie jest figurą wzniosłości, jest synekdochą, fragmentem, śladem; wskazuje na „zdarzenie jednostkowości”, dla którego kategoria resentymentu – a nie mitu – wydaje się stosowniejsza. Jest zemstą na „kapłanach” i na teatrze.

Jeśli pójść za koncepcją politycznej nieświadomości Frederica Jamesona, kwestia resentymentu stanie się zagadnieniem kluczowym. Paradygmat modernistycznej sztuki zakłada, jego zdaniem, utrzymywanie resentymentu w obszarze nieświadomości. Tym samym rozwiązywanie konfliktów społecznych przenosi się zawsze w obszar estetyki. Jameson twierdzi, że paradygmat modernistyczny zakłada konieczność wmontowania w dzieło mechanizmu

falszywej interpretacji. I tak, na przykład, *Lord Jim* Josepha Conrada tylko pozornie opowiada o honorze i wierności wartościom moralnym. Poprawne odczytanie reguł estetycznych prowadzi do innych konkluzji: analityczne procedury narracyjne Conrada skrywają zawsze pustkę przedstawionych zdarzeń, wyrażają niemożność uchwycenia w procesie narracji ich realnego wymiaru historycznego i politycznego. Tak więc przedmiotem śledztwa staje się nie zdarzenie, ale „dziura w czasie”. Graniczna sytuacja, jak w tym przypadku katastrofa Patny, na poziomie fabuły uruchamia wprawdzie opowieść o tchórzstwie i heroizmie, ale w warstwie tekstualnej wytwarza procedury ideologiczne, które umożliwiają snucie tego rodzaju opowieści. Procedury te pozwalają czytelnikowi „przepisywać” tekst zgodnie z powszechnym, jak twierdzi Jameson, pragnieniem unikania wiedzy o historii.

Różewicz w *Przyroście naturalnym* rozbraja modernistyczny mechanizm dostarczania czytelnikowi/widzowi pożądanej przez niego fałszywej interpretacji, pragnienie niewiedzy przepisuje na figury milczenia i wreszcie ujawnia resentyment jako wstrząsający fakt powtórzenia. W cytowanym fragmencie powieści Conrada Jim przypadkowe słowa na temat psa błakającego się między nogami ludzi odczytuje jako osobistą obelgę. Przypomnijmy definicję człowieka resentymentu podsunętą przez Deleuze’a: „człowiek resentymentu jest psem, pewnego rodzaju psem, który reaguje na ślady (ogar). Jest podatny tylko na ślady: gdy pobudzenie miesza się w nim częściowo ze śladem, człowiek resentymentu nie może już wpływać na swoją reakcję”³¹. Podobnie Jim każde teraźniejsze pobudzenie odczytuje poprzez pamięciowe ślady ustanawiające jego poczucie winy, „inscenizuje” rzeczywistość według praw swojego resentymentu.

Już w *Akcie przerywanym* (który był dla Błońskiego artystycznym nieporozumieniem) to, co jest parodią w porządku reprezentacji (dramat rodzinny i zawodowy inżyniera, budowniczego zapory), nie może ustanowić żadnej relacji z tym, co jest oznaką cierpienia w porządku powtórzenia. Traumatyczny monolog Dziewczyny jawi się jako moment narodzin teatru, a nie fabularne zdarzenie w obrębie „akcji” dramatu. Źródła teatru – twierdzi Różewicz – biją nie w przeszłości, ale w teraźniejszości, nie w micie, ale w doświadczeniu widzów, „mieszkańców wielkich miast”. Biją tuż obok i nie są „głębokie” (jak mit). Przy czym widzami są wszyscy: także aktorzy, reżyser, dramatopisarz (pamiętajmy o pozycji, jaką zajął Różewicz wobec teatru w rozmowie z Puzyną):

[...] jestem sam i jestem zmuszony do pisania utworu literackiego, do opisywania tego, co łatwiej byłoby przekazać w bezpośrednim zetknięciu się z żywymi ludźmi.

³¹ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 121.

Jedyne tak wyróżnione w całym tekście słowo sygnalizowało nie tylko nadzieję związaną z krążeniem doświadczenia, ale stanowiło także³² tekstową wizualizację „pewnej przestrzeni”, której potrzebują „formy”, aby „mogły rozwijać się”. I jeśli Różewicz ostatecznie odmawia sobie w *Przyroście naturalnym* tego przywileju rozwijania się form, to doskonale wie, pod naporem jakich sił zostają one zgniecione.

³² Piszę o tym w czasie przeszłym, ponieważ w ostatnim wydaniu *Przyrostu naturalnego* (T. Różewicz, *Dramat. Utwory zebrane*, t. 2, Wrocław 2005) to rozstrzelanie zniknęło.